FJ0B605 Temps, temporalité et les catégories narratives

Programme du cours

1) Temps physique, biologique, temps dans les cultures
2) Temps grammatical: temps du discours et temps du récit; fonctions déictiques
3) Récit contre discours ou récit et discours?
4) Subjectivité
5) Complexité de l'énonciation
6) Passé simple et passé composé
7) Passé simple (composé) et imparfait – action et description
8) Énoncés singulatifs et itératifs
9) Polyphonie du texte – narrateur(s)
10) Personnage comme locuteur – énonciateur
11) Discours rapporté
12) Discours indirect libre et monologue intérieur

Bibliographie

MichailBachtin, *Čas a chronotyp*, Praha, Odeon 1980
Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (1953, 1972)
Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard (1966)
Gérard Genette, *Figures*, I-III, Paris, Seuil (1972) ou Seuil, coll. Points
C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Collin 1980
Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas 1990
Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas 1990
Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires* (*Situations I*), Paris, Gallimard 1947
TomášKubíček, *Vypravěč*, Brno, Host 2007
Miroslav Červenka, Fikční světy lyriky, Praha-Litomyšl, Paseka 2003

Références bibliographiques complémentaires

Erich Auerbach, *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, Praha, Mladá fronta 1998
Michail Bachtin, *Čas a chronotop*, Praha, Odeon 1980
Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard (1966)
Jaroslav Fryčer, „La genèse du sens dans *À la recherche du temps perdu*", *Études Romanes de Brno* VI, 1972
„Vypravěč v první osobě v dnešním francouzském románu", *Études Romanes de Brno* X, 1979
„Les présuppositions" dans la communication littéraire", *Études Romanes de Brno* XI, 1980
„La situation dans la communication littéraire", *Études Romanes de Brno* XV, 1984
Jiří Šrámek, „Les fonctions narratives et les rôles es personnages dans le conte fantastique", *Études Romanes de Brno* XV, 1984
„Le dialogue et le métarécit", *Études Romanes de Brno*, XVI, 1985
„Le chronotope de la nuit dans le récit fantastique", *Études Romanes de Brno*, XXIII, 1993

Textes proposés pour analyse

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*
Michel Butor, *Modification*
Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*
Albert Camus, *L'Étranger*, *La Chute*
Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*
Marguerite Duras, *L'Amant*, *Hiroshima, mon amour*
Gustave Flaubert, *Madame Bovary*
AndréGide, *Les Caves du Vatican*, *Les Faux-monnayeurs*
Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Désert,Onitsha*, *Le Chercheur d'or*
Roger Nimier, *Le hussard bleu*
Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*
Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu.*
Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, *Les Fleurs bleues*
AlainRobbe-Grillet, *Le Voyeur*
Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *Les Mots*
Claude Simon, *La route des Flandres*
Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, *La Goutte d'or*
Marguerite Yourcenar, *Alexis, Le Coup de grâce*, *Mémoires d'Hadrien*, *Souvenirs pieux*

1) Temps physique, biologique, temps dans les cultures

Il s'agit de distinguer: réalité - perception et représentation de la réalité (physique, biologie, culture, histoire) - expression (langue) - représentation+perception (littérature).

a)Temps physique - entité physique: la réalité est reflétée différemment par la physique au cours de son évolution:

Newton: construction géométrique (cf. la géométrie euclidienne) de l'espace et du temps; développement de la mécanique; temps-espace homogène - une abstraction géométrique

Einstein: représentation non homogène, dynamique du temps-espace; relativité

b)Temps biologique - lié au **vécu**: comment vit-on le temps?

Henri Bergson: temps x durée (le vécu psychique); cf. Marcel Proust; le temps psychique est une durée vécue cumulativement

Biologiquement, la vitesse de l'écoulement du temps varie avec l'âge: l'homme se trouve à 25 ans à la moitié de sa vie.

c)Temps et culture

Temps mythique (mythologique) x temps historique

cf. **Claude Lévi-Strauss x Georges Dumézil**

mythologie amérindienne x mythologie grecque (européenne, incluant l'écoulement cumulatif du temps, mais l'infléchissant en cercle)

Idée de l'évolution: Giambattista Vico (*Principi delle scienzanuova*), puis le romantisme, la philosophie allemande (**Hegel, Marx**) et française (**Auguste Comte**), mais aussi, conjointement l'économie (Adam Smith) et les sciences naturelles (Lamarck, Cuvier, Darwin)

Idée du **progrès**: progression dans le temps, accumulation quantitative, accumulation qualitative, transformation.

Le temps existe-t-il vraiment?

Qu'est-ce qui nous prouve **le temps**? Y a-t-il un espace-temps ou bien **espace-causalité**?

La représentation du temps dans la culture européenne est influencée par la physique newtonienne, par la philosophie hégélienne (historicisme, évolutionnisme) et le **roman** européen qui est une thématisation par le **récit** (aventure) de la problématique.

d) Temps - catégorie romanesque essentielle. Transformation du mythe en roman (narrativité) - cf. Lévi-Strauss, Dumézil: Grèce ancienne, Europe médiévale, culture amérindienne.

2) Temps grammatical: temps du discours et temps du récit; fonctions déictiques

a) expression du temps et de la temporalité dans la langue
(code, grammaire)

Temps = contenu sémantique (nuit, semaine)
X
Temps = repérage (coordonnées temporelles)

Encodage du repérage: système grammatical - verbal (temps verbaux), pronominal (personnes, déictiques démonstratifs, pronoms possessifs), adverbial (ici, hier)

Temporalité étroitement liée à l'énonciation: **je - tu x il**
maintenant
ici
ce garçon, **mon** cahier

Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Klincksieck 1966

Argumentation de Benveniste: Qu'est-ce qui forme un **paradigme**?
Quel est le **système** des formes temporelles?

Point de départ: incompatibilité entre passé composé et passé simple.
Paul arriva hier. *Paul est arrivé hier.*

Conclusion: il existe **2 systèmes d'énonciation différents**:

récit „historique": passé simple, passé antérieur, imparfait, plqpf., prospectif;
il, en dehors de tous les repères déictiques, pas de modalisation pas d'allocution, pas d'impératif)

discours: tous les temps, sauf le passé simple
je-tu/il; ici/maintenant, modalisation, noms de qualité

b)embrayage et énonciation

Shifters, embrayeurs
énoncés-occurrence (designace) x énoncé-type (denotace)
embrayeurs x appellatifs: circularité, réflexivité des deux, mais instabilité du „designát" des embrayeurs („je" x Fido)

Différence essentielle entre **je** et **tu** (toujours secondaire);
différence entre personne (**je/tu**) et non-personne (**il**).

Or, en littérature, n'importe quelle entité peut être érigée en énonciateur: „*Ménin aeide, Thea, Pelléiadeó Achilléos..*"

Sujet de l'énoncé x sujet de l'énonciation:

Je suis content. x Paul est content.

Sujet x modalisation: Je m'en vais. x Tu t'en vas.
Il s'en va.
Je m'en vais. x Que je m'en aille.
Va t'en.

b) Déictiques spatiaux et temporels

Repérage **absolu** x **cotextuel** (voir Maingueneau, *É.L.T.L.*, pp. 25-26)

3) Récit contre discours ou récit et discours?

Traits caractéristiques de certaines formes temporelles

Récit - basé sur le jeu entre le passé simple et l'imparfait; absence d'embrayage, absence de modalisation, subjectivité zéro dans une narration objective.

Discours - basé sur le jeu entre le présent, le futur, le passé composé et l'imparfait, embrayage, modalisation, subjectivisation dans un contact à la fois **informatif, mais aussi performatif**.

a) Statut ambigu de certaines formes verbales

Formes et temps composés

1. En position non libre, conjointe aux formes temporelles simples, les formes composées expriment l'antériorité:
Quand il a écrit une lettre, il l'envoie...
Quand il avait écrit une lettre, il l'envoyait...
Quand il eut écrit une lettre, il l'envoya....
Quand il aura écrit une lettre, il l'enverra...

La forme d'antériorité ne porte par elle-même aucune référence au temps et elle doit s'appuyer syntaxiquement sur une forme temporelle libre dont elle adopte la structure formelle pour s'établir au même niveau temporel et remplir ainsi sa fonction propre. Voilà pourquoi il est inadmissible de dire: *Quand il a écrit une lettre, il envoya...*

Le régime énonciatif sera celui de la forme temporelle libre (récit pour le passé simple, discours pour le présent/passé composé).

2. En position libre, absolue, les formes composées expriment la **perfectivité**. Ainsi, le passé composé est le parfait du présent, le plus-que-parfait le parfait de l'imparfait, le futur antérieur est le parfait du futur, etc.

Mais elles peuvent exprimer aussi „le passé du temps simple": le passé composé est alors le passé du présent, etc.

D'où l'ambiguïté et la polyvalence sémantique des temps composés, en particulier du **passé composé**, dans le registre du discours:

1. Il est le parfait du présent et alors il a valeur de présent: ***J'ai appris*** *qu'****il est déjà rentré****.*

2. Il est le passé narratif par rapport au présent:
J'ai appris que ***tu as travaillé*** *toute la nuit.*

C'est ce deuxième passé composé qui s'oppose, en tant que temps narratif au passé simple, étant l'un exclusif de l'autre, soit dans le régime du discours (passé composé), soit dans celui du récit (passé simple).

Problème : quel statut le passé composé a-t-il dans cette phrase complexe : *Quand il est rentré, il a vu que sa femme n'était pas encore rentrée.*

b) Imparfait

Étant corrélatif aussi bien du passé composé que du passé simple, et cela sur le même

plan de corrélation – perfectivité/imperfectivité, l'imparfait apparaît en littérature comme une forme permettant de négocier le passage de l'un à l'autre ou, au contraire maintenant l'énonciation dans une zone neutre, celle du **discours indirect libre**.

c) Présent

Le présent est essentiellement le temps appartenant au discours, l'un des embrayeurs.

Mais, en littérature, il est aussi utilisé comme „présent historique" ou „présent aoristique". Deux faits rendent possible ce statut littéraire :

1. Le caractère de l'énonciation littéraire (institution littéraire) qui, à la fois marque l'embrayage (contact narrateur-lecteur, les circonstances du moment de l'écriture, etc.), mais cet embrayage se fait à distance, „subspecie aeternitatis", à laquelle aspire toute valeur littéraire : voir les différents „journaux intimes" devenus oeuvres littéraires, voir p.ex. : LudvíkVaculík, *La Clé des songes* (*Český snář*, 270-271) et le problème du rachat du contingent par l'éternité littéraire.
2. Le présent est une forme non-marquée et peut donc assumer le non-embrayage. Car rien n'oblige de lier le récit au seul passé simple, cela ne pourrait être que le cas le plus fréquent. Si l'on définit le récit comme un mode de narration sans embrayage ni modalisation, il suffit qu'un texte présente ces caractéristiques pour relever du récit, en l'absence de toute forme de passé simple. Le présent est particulièrement propice à ces emplois.

Le présent aoristique ne constitue évidemment pas un fait d'embrayage énonciatif, il n'indique pas que le procès se prolonge, est „ouvert" à droite et contemporain du moment d'énonciation. Il exclut toute valeur durative et tout repérage par rapport au moment de l'énonciation. En règle générale, sauf dans le cas de récits courts (cf. les histoires drôles : „c'est l'histoire d'un homme qui *entre* chez le coiffeur et *demande* ..."), ce présent ne remplace pas purement et simplement le passé simple, il le supplée localement à des fins stylistiques bien déterminées. (Voir le passage, tiré de Chateaubriand, p. 47; remarquer la place du présent aoristique dans l'organisation textuelle.)

Le présent se greffe là aussi où le récit peur déboucher sur une constatation d'ordre général, une digression qui suspend l'action. (Voir Roger Vailland. p. 47-48).

Enfin, le présent aoristique permet de situer l'histoire dans un hors-temps. (Voir J.M.G. Le Clézio, *La Guerre*, p.48, un présent parfaitement déshumanisé et étranger).

Bref, le présent aoristique ne saurait être réduit à une variante du passé aoristique, c'est-à-dire du passé simple. Les deux formes ne sont pas équivalentes.

C'est pourquoi A. Culioli propose, pour rendre compte de cette différence, que le repère de ce présent ne soit ni lié à la situation d'énonciation (comme pour le présent déictique), ni coupé de celle-ci (comme le passé simple), mais situé par rapport à un repère „fictif", construit à partir du moment d'énonciation : un repère qui serait à la fois coupé de ce moment d'énonciation et identifié à lui. Cela explique l'indécision des lecteurs devant ce type de formes : ils les interprètent à la fois comme des événements dissociés du présent et comme la réactualisation, la „résurrection" des faits révolus. Culioli propose d'analyser de la même manière les présents des indications scéniques :

> *C'est la fin du dîner. La table est en désordre. Les officiers et les Bohémiens fument des cigarettes. Deux Bohémiens raclent la guitare dans un coin de la taverne et deux Bohémiennes, au milieu de la scène, dansent...* (Livret de *Carmen*, acte II, scène 1)

Toutefois, la situation, ici, est différente : car les indications scéniques sont descriptives, non actionnelles. Transposées au passé, elles seraient exprimées par l'imparfait, non par le passé

simple, comme ce serait le cas du présent aoristique.

Conclusion : le présent est une forme à sémantisme multiple et partant forme ambiguë, capable de ménager la transition entre plusieurs registres.

1. Le présent déictique fonde le discours. En tant que tel, il fonctionne comme embrayeur.

2. Le présent peut exprimer aussi l'état ou la durée au présent : comme tel, il convient aux descriptions (éléments statiques qui, au passé ont pour correspondant l'imparfait).

3. Le présent gnomique exprime de vérités „éternelles", hors de tout temps et de toute énonciation.

4. Le présent aoristique est une stylisation „présence sans embrayage" d'un récit, donc d'un récit à la fois présent et „absent".

Surtout, la forme du présent permet d'amalgamer toutes ces significations. La littérature ne manque pas d'en profiter.

Exemple à analyser :
Du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer. Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas, même lorsqu'on s'éloigne des rivages et qu'on s'avance à travers les champs de canne, c'est ce bruit qui a bercé mon enfance. Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais. /.../ Pas un jour sans que j'aille à la mer, pas une nuit sans que je m'éveille, le dos mouillé de sueur, assis dans mon lit de camp, /.../. Je pense à elle comme à une personne humaine /.../. Quand la lune est pleine, je me glisse hors du lit sans faire de bruit, prenant garde à ne pas faire craquer le plancher vermoulu. Pourtant je sais que Laure ne dort pas /.../. (J.M.G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*)

Mon père boit et se tait. Je ne sais même pas sil écoute la musique que je joue. Les soirées sont mortelles mais je ne le sais pas encore avant ce soir-là. L'ennemi lève la tête vers moi et sourit à peine. J'ai le sentiment d'un crime. Je ferme les volets comme devant un spectacle abominable. Monpère sur son fauteuil dort à moitié comme à l'accoutumée. Sur la table il y a encore nos deux couverts et le vin de mon père. Derrière les volets la place bat comme la mer immense. Il a l'air d'un naufragé. Je vais vers mon père et je le regarde de très près, presque à le toucher. Il dort dans le vin. Je ne reconnais pas très bien mon père. (Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*)

4) Subjectivité

Le **régime du récit** est en principe dépourvu de subjectivité, de par son essence même, il se présente comme un énoncé détaché de son instance énonciative, avec l'effacement de l'énonciateur, l'absence de modalisation, l'introduction d'une distance narrative – un hors-temps aoristique, centré sur un repérage spatio-temporel cotextuel, non-déictique, ou absolu.

Le **régime du discours** par contre renvoie clairement ou, à défaut, montre implicitement l'instance énonciative et ses coordonnées ancrées dans **je/tu/ici/maintenant**.

Quant à la **modalisation**, il faut la concevoir sous son acception la plus large, comme toute marque de subjectivité : marque de volonté, de jugement, d'appréciation, d'incertitude, d'interrogation, mais aussi tout ce qui renvoie à l'énonciateur.

Les marques de subjectivité

À part la personne (je/tu) et le mode verbal (impératif, proposition interrogative), deux phénomènes, relativement discrets, mais efficaces, introduisent la subjectivité : les **noms de qualité** et les **adverbes modalisateurs** (adverbes dits **de phrase**).

Les **noms de qualité** peuvent être identifiés grâce à la propriété syntaxique qu'ils ont de pouvoir figurer dans deux propositions singulières : *ce*/*le* + *nom de qualité* (*ce perfide de comte*) et en incise à différents endroits de la phrase (*Il lisait ma lettre en riant, le perfide!*).

À ces particularités syntaxiques sont associées des particularités sémantiques qui les séparent des noms ordinaires. Alors que ces derniers possèdent un signifié relativement stable, indépendant de telle ou telle énonciation singulière, et qui permet de lui attribuer une classe de référents virtuels (cf. „denotace" : sera dit *pré*, par exemple, un référent possédant les propriétés correspondant au signifié de ce nom), les „noms de qualité" n'ont de référent que par les actes d'énonciation des sujets (cf. „designace"přímo, bez„denotace"; la situation est sensiblement analogue à celle des embrayeurs et des noms propres, seulement ici, pour les „noms de qualité", l'évaluation et l'appréciation l'emportent sur la notionalité). *Le perfide!"* désigne une personne que je traite de „perfide" et qui n'est perfide que par mon énonciation. En dehors d'une énonciation particulière il n'existe pas de classe d'êtres perfides, imbéciles, benêts... qu'on puisse délimiter *a priori*. En outre, dans l'emploi en incise, des noms de qualité l'attribution de ces noms à un individu doit être justifiée par un lien sémantique entre cet individu et le prédicat qui lui est affecté. Dans le monologue de Figaro, le Comte n'est perfide qu'associé à un énoncé où*„il riait en lisant"* :

> *O femme! femme! femme! créature faible et décevante!... nul animal créé ne peut manquer à son instinct; le tien est-il donc de tromper?... Après m'avoir obstinément refusé quand je l'en pressais devant sa maîtresse; à l'instant qu'elle me donne sa parole; au milieu même de la cérémonie...* ***Il riait en lisant, le perfide!****et moi,* ***comme un benêt****...! Non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas...*

Ainsi, le nom de qualité est-il inséparable de la présence d'une subjectivité énonciative et d'actes d'énonciation singuliers. Il suffit qu'apparaisse ce type de noms pour qu'il faille restituer cette subjectivité, source de l'appréciation, même si le narrateur peut s'abstenir d'intervenir directement pour déférer sa **„voix"** à un énonciateur-personnage :

> *Selon les Boche, au contraire, la blanchisseuse, dès sa première nuit, s'en était allée retrouver son ancien époux, aussitôt que ce* ***jeanjean de Coupeau*** *avait ronflé.* (Zola, *Assommoir*, Ch. VIII)

La présence du nom de qualité dans une phrase apparemment „neutre" indique qu'il y a un énonciateur, les Boche en l'occurrence, et donc qu'il s'agit de **„discours indirect libre"**.

Parmi les marques de subjectivité il faut également accorder une place importante à ces

adverbes dits de **„phrase“** ou **„modalisateurs“** („modálníadverbia“). Alors que les adverbes de manière, de temps et autres portent sur le seul syntagme verbal (*Il marche lentement. Il dit souvent.*), les adverbes de phrase portent sur l'**ensemble de l'énoncé**. Les uns permettent de l'évaluer du point de vue de sa vérité (*peut-être, sans doute, certainement*), d'autre de sa „réalité“ (*effectivement, réellement*), d'autres sont appréciatifs (*heureusement, par chance*).

À côté de ces termes qui portent sur l'**énoncé** il en est qui portent sur l'**énonciation** elle-même. Ainsi dans – *Sincèrement, je ne pense pas me tromper.* – l'adverbe qualifie l'acte même de dire *„je ne pense pas me tromper“*, l'image qu'entend en donner l'énonciateur. Ce type d'adverbes peut même impliquer le co-énonciateur : *Franchement, qu'en penses-tu?* Le mot *franchement* cherche à contraindre par avance l'énonciation de la réponse.

5) Complexité de l'énonciation

„Récit" et **„discours"** sont des concepts linguistiques qui permettent d'analyser des énoncés; ce ne sont pas des ensembles de textes. Rien n'interdit à un même texte de mêler ces deux plans énonciatifs. C'est presque toujours le cas des textes littéraires qui introduisent souvent des éclairages (voix) différent, constituant autant de sources d'évaluations subjectivisantes et de modalisations.

Il en est de même pour la **temporalité narrative**. Grâce à la spécificité de l'énonciation littéraire, à la fois rattachée à un auteur-narrateur et au lecteur (je/tu/ici/maintenant) et instituant un hors-temps aoristique d'un univers littéraire autonome, le récit et le discours s'interpénètrent.

Or, il faut le souligner : ce qui constitue la base, c'est le **récit**. Celui-ci peut être **déporté vers le discours**. Car le discours en littérature constitue toujours un artifice, il a toujours une position **marquée**, **signifiante** : contact avec le lecteur, avec le personnage, subjectivisation, dislocation du monde référentiel, etc. Toujours est-il qu'en littérature le récit comporte toujours, ou presque des traces ou touches du discours, notamment en ce qui concerne la **subjectivisation** et la présence de la **double temporalité narrative**, les deux se référant à la fois au moment de l'écriture et au cotexte de l'histoire narrée :

> *Le malheur diminue l'esprit. Notre héros eut la gaucherie de s'arrêter auprès de cette petite chaise de paille, qui jadis avait été le témoin de triomphes si brillants. Aujourd'hui personne ne lui adressa la parole; sa présence était comme inaperçue et pire encore .*
> (Stendhal, *Le rouge et le noir)*

Problème du „JE" du récit

Nous avons considéré le „récit" comme un type d'énonciation sans embrayeurs. Cela se heurte à une objection immédiate: il existe de nombreux textes narratifs au passé simple qui sont associés à un *je*; or *je* a été défini comme un embrayeur. En réalité, il n'y a pas là de contradiction. Le *je* du „récit" n'est pas un embrayeur véritable, celui du „discours" (qui est indissociable d'un tu/ici/maintenant), mais seulement la désignation d'un personnage qui se trouve dénoter le même individu que le narrateur. Si le *je* du héros de la *Recherche du temps perdu* était le narrateur, le texte se dissoudrait immédiatement: ce personnage se définit précisément par le fait qu'il n'a pas accès au savoir du narrateur et qu'il est appelé à ne coïncider avec lui qu'au terme de l'histoire.

La preuve du fait que le *je*appartient essentiellement au „récit" est dans les textes littéraires peuvent se passer entièrement de tout repérage déictique, indice qu'il ne s'agit pas d'un *je* du „discours":

> *Quand il fut enfin sorti, j'attendis un quart d'heure. Alors j'éteignis l'électricité, ouvris la porte de la bibliothèque, la refermant avec bruit, comme si je regagnais mon appartement. Puis, évitant le moindre choc, longeant à tâtons les pupitres et les vitrines de numismatique, je revins sur mes pas et ouvris doucement la porte de gauche, qui donnait dans la salle des Armures.* (Pierre Bénoît, *Koenigsmark*, chap. VII)

Le monde représenté se tient par lui-même, instituant son propre temps-espace, cotextuel, auquel se réfèrent les déictiques spatiaux (*gauche*).

Ce type de „récit" présent néanmoins une particularité: il permet de passer aisément du „récit" au „discours", le *je* opérant sur les deux registres. Voir le texte de Marguerite Duras, tiré de *Hiroshima mon amour* :

> *Le lendemain de ce jour était in dimanche. Il pleuvait. J'allais à la ferme d' Ezy. Je m'arrêtai, comme d'habitude, sous un peuplier, le long de la rivière.*

L'ennemi arriva peu après moi sous ce même peuplier. Il était également à bicyclette. Sa main était guérie.

Il ne partait pas. La pluie tombait, drue. Puis le soleil arriva, dans la pluie. Il cessa de me regarder, il sourit, et il m'a demeandé de remarquer comment parfois le soleil et la pluie pouvaient être ensemble, l'été.

Je n'ai rien dit. Quand même j'ai regaré la pluie.

Il m'a dit alors qu'il m'avait suivie jusque là. Qu'il ne partirait pas.

Je suis repartie. Il m'a suivie.

Un mois durant, il m'a suivie. Je ne suis plus arrêtée le long de la rivière. Jamais. Mais il y était posé là, chaque dimanche. Comment ignorer qu'il était là pour moi.

Je n'en dis rien à mon père.

Je me mis à rêver à un ennemi, la nuit, le jour.

Et dans mes rêves, l'immoralité et la morale se mélangèrent de façon telle que l'une ne fut bientôt plus discernable de l'autre.

6) Passé simple et passé composé

Analyse de l'article de Roland Barthes „L'Écriture du roman" in *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil 1953 (1972) et de l'article de Jean-Paul Sartre", Explication de *L'Étranger*" in *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris, Gallimard 1947, coll. Idées. Vois annexes

Le **passé composé** peu compatible avec l'enchaînement narratif, il pose les procès comme disjoints, tous passé par rapport au moment d'énonciation et, en raison de son lien avec l'accompli, les présente comme statiques, au lieu de les tourner vers les événements qui suivent. Par contre le **passé simple** instaure une continuité et un enchaînement d'actes.

Donc: *Il acheta un gâteau et il prit le train.* - est interprété comme une succession.

Alors que: *Il a acheté un gâteau et il a pris le train* - pourrait tout aussi bien dénoter deus faits indépendants.

Pour la même raison, si l'on peut dire *Paul a rencontré l'homme qu'il a renversé deux jours plus tôt*, on dira difficilement *Paul rencontra l'homme qu'il renversa la veille*, la forme correcte exigeant ici l'emploi du plus-que-parfait: *Paul rencontra l'homme qu'il avait renversé la veille*.

Le fait que le passé composé suppose une relation avec un sujet d'énonciation est également lourd de conséquences. Si l'on remplace les formes de passé simple par des passés composés dans ces lignes de Simenon:

> *Quand il revint du métro, le boulevard Richard-Lenoir était désert, et ses pas résonnaient. Il y avait d'autres pas derrière lui. Il tressaillit, se retourna involontairement /.../. (Maigret et son mort,*chap.I*)*

on obtient un texte d'une tonalité toute différente: au lieu d'une histoire raconté par un romancier, on a plutôt affaire aux propos d'un témoin, qui d'ailleurs semblent peu naturels. Car l'adverbe *involontairement*, associé à un passé composé, semblerait alors incongru, seul le narrateur omniscient ayant le privilège de juger si le geste était involontaire.

Voir l'effet que tire du passé composé Albert Camus dans l'*Étranger* :

> *J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « On n'a qu'une mère. » Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un peu étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois.*
> *J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler.*

7) Passé simple (composé) et Imparfait - action et description

La complémentarité aspectuelle qui existe entre l'imparfait et les temps perfectifs, passé simple et passé composé, explique la présence de l'imparfait à la fois dans le discours et dans le récit.

L'imparfait n'est pas apte à poser un procès dans la chronologie et, à lui seul, ne permet donc pas de raconter. À la différence d'un énoncé comme *Paul a dormi*, l'énoncé *Paul dormait* semble incomplet, exprime un suspens, exige une continuation: *Paul dormait, quand je suis rentré*.

Cette divergence entre les emplois de l'imparfait et des formes perfectives s'éclaire si l'on songe que l'imparfait ne constitue pas directement un temps passé" il ne situe pas un événement dans le passé, mais indique tout simplement qu'un procès est contemporain d'un repère qui, lui, est passé. Ainsi, dans la phrase précédente, rien ne permet d'affirmer avec certitude que le sommeil de Paul appartient au passé, car il peut dormir encore au moment où l'on parle.

Cette différence essentielle est exploitée pour la hiérarchisation de deux niveaux dans la narration: **le niveau événementiel,** constituant la dynamique narrative (passé simple et passé composé), et **le niveau statique** de faits posés comme extérieurs à la dynamique narrative.

Il ne s'agit pas seulement de la classique distinction entre l'action et la description des circonstances, mais plutôt d'une **mise en relief**, permettant d'instituer **un premier plan** (formes perfectives) et **un deuxième plan** (imparfait) de la narration. Ce n'est aucunement une distinction sémantique, aucun verbe ni aucun fait n'étant a priori statique ou dynamique. En effet, c'est l'auteur qui décide sa façon de modeler la scène narrative.

À preuve: le texte de Hugo, tiré des *Misérables*. Comparez :

> *Toute cette cavalerie, étendards et trompettes au vent, formée en colonnes par division,* ***descendit*** *[...] la colline de la Belle-Allinace,* ***s'enfonça*** *dans le fond redoutable où tant d'hommes déjà étaient tombés, y* ***disparut*** *dans la fumée, puis, sortant de cette ombre* ***reparut*** *de l'autre côté du vallon [...]. Ils* ***montaient****, graves, menaçants, imperturbables; dans les intervalles de la mousqueterie et de l'artillerie, on* ***entendait*** *ce piétinement colossal. Étant deux divisions, ils* ***étaient*** *deux colonnes; la division Wathier* ***avait*** *la droite, la division Delord* ***avait*** *la gauche. On* ***croyait*** *voir de loin s'allonger vers la crête du plateau deux immenses couleuvres d'acier. Cela* ***traversa*** *la bataille comme un prodige.*
>
> *Toute cette cavalerie, étendards et trompettes au vent, formée en colonnes par division,* ***descendait*** *[...] la colline de la Belle-Allinace,* ***s'enfonçait*** *dans le fond redoutable où tant d'hommes déjà étaient tombés, y* ***disparaissait*** *dans la fumée, puis, sortant de cette ombre* ***reparaissait*** *de l'autre côté du vallon [...]. Ils* ***montèrent****, graves, menaçants, imperturbables; dans les intervalles de la mousqueterie et de l'artillerie, on* ***entendit*** *ce piétinement colossal. Étant deux divisions, ils* ***furent*** *deux colonnes; la division Wathier eut la droite, la division Delord eut la gauche. On* ***crut*** *voir de loin s'allonger vers la crête du plateau deux immenses couleuvres d'acier. Cela* ***traversait*** *la bataille comme un prodige.*

En effet, le sens des énoncés n'a pas a priori de rôle déterminant dans la répartition des deux plans.

Si Heinrich Weinrich (in *Le Temps*, Seuil 1973) parle à ce propos de plans, Roland Barthes, lui préfère les termes de **fonctions** et d'**indices**. Tous les deux envisagent néanmoins une typologie sommaire de récits, répartis en récits rapides, privilégiant le premier plan (Voltaire,

Candide), et les récita à rythme lent (Flaubert).

Neutralisation de l'opposition

Cette neutralisation ne saurait se faire au profit des formes perfectives, impropres à exprimer autre chose que des faits ponctuels. Elle sera donc due soit à l'**imparfait**, là où l'imparfait peut s'interpréter comme **itératif**, soit au **présent** qui est le temps par excellence permettant d'estomper la discontinuité entre l'événement, la description et la perception des éléments statiques et dynamiques :

> *La respiration devenait de plus en plus lente, et dans sa poitrine, le coeur espaçait ses coups, lentement, lentement. Il n'y avait presque plus de mouvements, presque plus de vie en elle, seulement son regard qui s'élargissait, qui se mêlait à l'espace comme un faisceau de lumière. Lullaby sentait son corps s'ouvrir, très doucement, comme une porte, et elle attendait de rejoindre la mer. Elle savait qu'elle allait voir cela, bientôt, alors qu'elle ne pensait à rien, elle ne voulait rien d'autre. Son corps restait loin en arrière /.../. La lumière continuait à entrer jusqu'au fond des organes /.../. Lullaby voyait avec tous ses yeux, de toutes parts. /.../ Elle voyait tout cela au même instant, et chaque regard durait des mois, des années. /.../ C'était comme si elle pouvait enfin, après la mort, examiner les lois qui forment le monde."* (J.M.G. Le Clézio, *Lullaby*)

> *Chaque soir, il y a* (l'action se déroule au passé) *une leçon différente, une poésie, un conte, un problème nouveau, et pourtant aujourd'hui, il me semble* (le présent de l'énonciation) *que* ***c'est*** (action passée) *sans cesse la même leçon, interrompue par les aventures brű-lantes du jour, par les errances jusqu'au rivage de la mer, ou par les rêves. Quand tout cela existe-t-il?* (action passée + présent de l'énonciation) *Mam, penchée sur la table nous explique* (action passée) *le calcul /.../.* (J.M.G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*)

8) Énoncés singulatifs et itératifs

La distinction entre premier et arrière-plan n'est pas la seule hiérarchie que permette l'**imparfait**. Son emploi est en effet associé également à l'**itération**, c'est-à-dire à la répétition d'un même procès. En l'absence de formes de premier plan, les imparfaits sont interprétés comme **itératifs** (voir le texte de Proust, *La Prisonnière*, Le Clézio, *Désert*).

Un tel usage de l'imparfait homogénéise en quelque sorte le texte puisque les verbes marquant les étapes de l'action ne sont pas morphologiquement distincts de ceux qui correspondraient ailleurs à l'arrière-plan ou résultent de la concordance des temps.

L'itération relève de la catégorie grammaticale de l'aspect. L'imparfait est loin d'être le seul temps qui puisse marquer une répétition, mais il présente la singularité de pouvoir être interprété immédiatement comme tel s'il ne s'appuie pas sur une forme perfective. Du point de vue sémantique, l'itération associe deux traits qui seraient contradictoires à un même niveau: *la continuité* et *la discontinuité*. Il faut un travail d'abstraction pour saisir d'une part la totalité et d'autre part les unités discrètes qui la composent sans être identiques à elles-mêmes.

Dans le roman classique (cf. Genette, *Figures III*), il existe une subordination fonctionnelle des énoncés itératifs par rapport aux énoncés singulatifs. À l'instar de la description, l'itération représente un auxiliaire de la progression narrative (portrait du personnage, son caractère, ses habitudes, etc).

Dès Proust, on assiste à une subversion par l'itératif, qui devient plus important que le singulatif. Il s'agit d'un problème de **vision** du monde, souvent à tendance subjectivisante.

Description et itération

Un point commun les unit: il ne s'agit pas seulement d'un problème de formes temporelles. Car d'autres éléments de l'énonciation sont impliqués. La mise en scène de l'une ou de l'autre, quelle qu'elle soit, suppose toujours un **point de vue, d'observation** (locuteur, énonciateur, repérage spatio-temporel, emploi ou absence de déictiques), une **focalisation** et une **motivation**, soit par le personnage (locuteur, énonciateur), soit par la narration.

Souvent, on assiste à une **narrativisation de la description**: voir les „descriptions promenades", les „descriptions explications", etc.

Par ailleurs, la description soulève le problème de la spécification sémantique: en effet, elle exige la présence d'un vocabulaire descriptif spécial, constitué pour la plupart de substantifs, et dont l'insertion dans la narration s'effectue au moyen de diverses stratégies (voir l'étude de Philippe Hamon sur la descriptivité chez Zola).

9) Polyphonie du texte - narrateur(s)

À mainte reprise, nous avons pu constater que la temporalité, en tant que représentation d'un temps, d'un espace et d'une histoire, dans un texte, reste indissociablement liée aux problèmes de la focalisation, de la subjectivisation, autrement dit de la personne, soit qu'elle se charge de l'énonciation, rapporte les faits ou les actes, décrit ou voit, soit qu'elle fait objet de description, de citation, de jugement de valeurs.

Bref, il est utile de se poser, à l'instar de la théorie linguistique de l'énonciation (qu'est la pragmatique), la question de l'**identité du sujet énonciateur** et de distinguer trois statuts différents:

- celui du producteur physique de l'énoncé (l'individu qui parle ou écrit);
- celui de „je", c'est-à-dire de la personne qui en se posant comme énonciateur mobilise à son profit le système de la langue et se place à l'origine des repérages référentiels;
- celui de responsable des „actes illocutoires", dans la mesure où chaque énonciation accomplit un acte qui modifie les relations entre les interlocuteurs (ordre, promesse, assertion, etc.).

Le plus souvent, ces trois statuts sont assumés en même temps par celui qui profère un énoncé. En disant *Je pars en vacances* - je suis à la fois le producteur, l'individu désigné par „je" et le responsable de mon assertion. Mais il faut pouvoir dissocier ces rôles pour rendre compte d'un certain nombre de phénomènes linguistiques et, partant, de phénomènes littéraires, étant donné que la littérature instaure un type de communication souvent bien plus compliqué et, en tout cas irréductible aux échanges linguistiques ordinaires.

Sujet parlant - locuteur - énonciateur

(selon Oswald Ducrot, Michail Bachtin, puis Tzvetan Todorov: polyphonie et principe dialogique)

Distinguons d'abord le **sujet parlant** et le **locuteur** d'un énoncé. Le premier joue le rôle de producteur de l'énoncé, de l'individu dont le travail physique et mental a permis de produire cet énoncé; le second correspond à l'instance qui prend la **responsabilité** de l'acte de langage.

> Dorante: Vous êtes sensible à son amour, je l'ai vu par l'extrême envie que vous aviez tantôt que je m'en allasse; ainsi vous ne sauriez m'aimer.
> Silvia: *Je suis sensible à son amour!*qui est-ce qui vous l'a dit? *Je ne saurais vous aimer!*qu'en savez-vous? Vous décidez bien vite.
>
> (Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, III,8)

Silvia reprend au „je" les propos de Dorante, mais **sans les prendre** à son compte, sans les poser comme valides: elle en est bien le „sujet parlant", mais pas le „locuteur".

En littérature, cette distinction terminologique permet de faire le partage entre l'**écrivain** (homme, individu social réservant une partie de ses activités à l'écriture) et l'**auteur** ou **narrateur**, s'il s'agit de prose narrative.

Cet auteur ou narrateur n'est en effet que le corrélat de l'énonciation textuelle et n'a pas d'existence indépendante de son rôle énonciatif. C'est une référence, définie et construite dans le texte et par le texte, au même titre que le **narrataire** (lecteur) qui, lui sera différent du **public**, c'est-à-dire, le correspondant de l'écrivain.

La distinction entre l'écrivain et l'auteur (narrateur) permet de comprendre en outre le phénomène du **nom de plume** ou **pseudonyme**. Leur existence est justement révélatrice de la coupure entre l'instance productrice du texte et l'instance énonciative, celle qui assume la responsabilité du texte, elle-même consignée dans et par le texte. Signer d'un pseudonyme, c'est construire à côté d'un „je" biographique l'identité d'un sujet qui n'a d'existence que dans et par l'institution littéraire. Le recours au pseudonyme implique la possibilité d'isoler dans l'ensemble illimité des propriétés qui définissent l'écrivain une propriété singulière, celle d'écrire de la littérature, et d'en faire le support d'un nom propre.

Voir aussi le thème de l'**autre „je"**, le thème de la **mort de l'homme** comme condition à la **naissance du poète**, le thème du **double** (Hugo, Musset, Philothée O'Neddy); les deux thèmes étant liés à la **marginalité** social du statut de l'écrivain-auteur.

Comment se construit le **narrateur** et le **narrataire?** Il suffit d'analyser et comparer ces deux textes :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.
Le maître : C'est un grand mot que cela.
Jacques : Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.
Le maître : Et il avait raison…
Après une courte pause, Jacques s'écria : Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret !
Le maître : Pourquoi donner au diable son prochain ? Cela n'est pas chrétien.
Jacques : C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, j'oublie de mener nos chevaux à l'abreuvoir. Mon père s'en aperçoit ; il se fâche. Je hoche de la tête ; il prend un bâton et m'en frotte un peu durement les épaules. Un régiment passait pour aller au camp devant Fontenoy ; de dépit je m'enrôle. Nous arrivons ; la bataille se donne. (Denis Diderot, *Jacques le fataliste*)

Ici, dans ce compartiment, bercés et malmenés par le bruit soutenu, par sa profonde vibration constante soulignée irrégulièrement de stridences et d'hululations en touffes épineuses, les quatre visages en face de vous se balancent ensemble sans dire un mot, sans faire un geste, tandis que l'ecclésiastique de l'autre côté de la fenêtre, avec un léger soupir d'exaspération, referme son bréviaire relié de cuir noir souple, tout en gardant son index entre les pages à tranche dorée comme signet, laissant flotter le mince ruban de soie blanche.

Soudain tous les regards se tournent vers la porte que d'un seul coup d'épaule, sans apparence d'effort, ouvre en grand un homme rougeaud, essoufflé, qui a dû monter dans le wagon juste au moment où le train s'ébranlait, qui lance dans le filet une valise bombée, un paquet grossièrement sphérique enveloppé dans un journal et maintenu par une ficelle dépenaillée, puis s'assoit à côté de vous, déboutonnant son imperméable, croisant sa jambe droite sur sa gauche, et tirant de sa poche un hebdomadaire de cinéma à couverture en couleurs dont il se met à examiner les images.
Son profil épais vous masque celui de l'ecclésiastique dont vous ne voyez plus que la main posée sur l'appui de la fenêtre, les doigts tremblant à cause du mouvement général, l'index frappant doucement, machinalement, silencieusement au milieu du bruit, la longue plaque de métal vissée sur laquelle s'étale, vous le savez (puisque vous

ne pouvez pas vraiment la lire, que vous pouvez seulement deviner à peu près une à une quelles sont ces lettres horizontales qui vous apparaissent si écrasées, si déformées par la perspective), l'inscription bilingue : « Il est dangereux de se pencher au dehors — E pericoloso sporgersi. » (Michel Butor, *La Modification*)

Même dans une narration qui se pose comme émanant d'un narrateur omniscient et, paradoxalement, absent du texte, le narrateur occupe justement ce point virtuel de convergence de l'énonciation dont le texte est le résultat. Son absence du texte trahit sa présence dans l'énonciation d'un certain type. Car le texte lui assigne en retour un faisceau de propriétés.

10) Personnage comme locuteur (énonciateur)

L'auteur n'est pas le seul à pouvoir dire „je" dans un texte. Les narrations présentent continuellement des personnages qui énoncent au discours direct, se posent en responsables de leur énonciation, en locuteurs. Le personnage peut passer du statut de non-personne à celui de locuteur, le discours direct ayant la vertu d'introduire dans l'énonciation d'autres sujets. Mais il ne faut pas oublier que ces propos, à un niveau plus élevé, sont en fait placés sous la responsabilité de l'auteur qui les rapporte, au même titre que tous les autres éléments de son histoire. Ce phénomène d'enchâssement est d'ailleurs récursif: le personnage-locuteur peut à son tour rapporter les propos d'un autre personnage dans son propre récit, et ainsi de suite (voir Diderot, *Jacques le fataliste*, Boccaccio, *Decameron*).

Différente est la position de l'**auteur dramatique**. On ne peut pas dire qu'il s'agit d'un discours direct, puisque l'auteur est absent et laisse les personnages dialoguer de manière autonome. De plus, le dispositif théâtral repose sur une polyphonie particulière qui distingue entre le „sujet parlant" - l'acteur qui joue, et le „locuteur" - le rôle. Le théâtre constitue donc un mode d'énonciation singulier, qui ne se laisse pas ramener, malgré l'illusion qu'il tend à imposer, à l'usage ordinaire de la langue Il suppose en effet l'enchâssement d'un ensemble de situations d'énonciation à l'intérieur d'une première, globale. On distinguera:

1. La relation qui s'institue entre l'auteur et le spectateur (éventuellement le lecteur). Dans cette situation d'énonciation, l'énoncé n'est autre que la pièce elle-même, l'ensemble des répliques des personnages.
2. Les différentes situations d'énonciation présentées sur la scène, les interactions entre les personnages.

Cela implique un double travail d'interprétation de la part du spectateur (destinataire, narrataire) qui doit interpréter les propos des personnages à deux niveaux différents, à la fois comme paroles que les personnages s'adressent, mais aussi, globalement, comme paroles que l'auteur lui adresse par l'intermédiaire des personnages.

Quoi qu'il en soit, le personnage ne peut jamais jouir d'une pleine responsabilité de ses propos, car celle-ci revient en dernière instance toujours à l'auteur qui dispose, met en scène, rapporte. C'est lui qui assume l'**ethos** de l'énonciation, encodé dans le texte, à la fois image du narrateur et garant responsable du pacte de communication avec le narrataire-lecteur. En effet, l'ethos est inséparable des valeurs comme **crédibilité, véridicité, pertinence**.

Voilà pourquoi il convient de distinguer entre l'**auteur** (**narrateur**) qui est le locuteur responsable de l'acte illocutoire et porteur de l'ethos du texte; et l'**énonciateur** à qui le narrateur peut confier la parole, lui déléguer sa voix ou bien par rapport à qui il adapte l'angle de vision des choses :

> *Ils arrivaient derrière Montmartre à ces espèces de grands fossés, à ces carrés en contre-bas où se croisent de petits sentiers foulés et gris. Un peu d'herbe était là, frisée, jaunie, veloutée par le soleil, qu'on apercevait tout en feu dans les entre-deux des maisons. E Germinie aimait à y retrouver les cardeuses de matelas au travail, les chevaux d'équarissage pâturant la terre pelée, les pantalons garance des soldats, jousant aux boules, les enfants enlevant un cerf-volant noir dans le ciel clair. Au bout de cella, l'on tournait pour aller traverser le pont du chemin de fer par ce mauvais campement de chiffonniers, le quartier des Limousins du bas de Clignancourt.* (Frères Goncourt, *Germinie Lacerteux*)

Si l'énonciateur prend la parole (discours direct ou indirect libre), il a son partenaire - un co-énonciateur. Dans la prose narrative, cette situation correspond au statut du personnage

principal qui occupe une position privilégié et les autres personnages.

Le texte littéraire a souvent une structure complexe où les différentes strates narratives s'entre-mêlent et les différentes voix - celle du narrateur et celles des personnages-énonciateurs - s'interpénètrent dans une composition polyphonique.

Même dans une narration en apparence simple, celle qui est assumée par le narrateur seul, la voix peut se dédoubler: c'est le cas de l'**ironie**. Ici, une voix garde la responsabilité et détermine l'ethos, l'autre est admise à énoncer. Ainsi, le narrateur prend une distance par rapport aux paroles qu'il énonce. Il s'agit en fait d'une **mise en scène** très subtile, une espèce de citation de soi-même où la véridicité ou la justesse des paroles proférées est démentie par la distance marquée par l'ethos. Cette distanciation est souvent difficile à déchiffrer, p.ex. dans le cas de l'humour noir, où elle ne peut souvent découler de l'énormité de l'énoncé que l'on ne saurait concilier avec l'image du narrateur:

> *Les peuples d'Europe ayant exterminé ceux de l'Amérique, ils ont dű mettre en esclavage ceux de l'Afrique, pour s'en servir à défricher tant de terres.*
>
> *Le sucre serait trop cher si l'on ne faisait travailler la plante qui le produit par des esclaves.*
>
> *Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête; et ils ont le nez si écrasé, qu'il est presque impossible de les plaindre.*
>
> (Montesquieu, *Esprit des lois*, XV,5)

Il importe don de savoir distinguer et maîtriser ces notions et phénomènes: narrateur-énonciateur (co-énonciateur); polyphonie ironique (dédoublement de la voix), focalisation (vision), techniques de subjectivisation.

Le même principe de distanciation polyphonique accompagne le rapport entre le narrateur et l'énonciateur - le personnage. C'est là la source de l'ironie qui souvent accompagne ce rapport. Parfois, cette ironie est exploitée avec beaucoup d'efficacité. Mentionnons Voltaire ou bien les *Provinciales* de Pascal où l'ironie est une des techniques constitutives de l'oeuvre: en effet, l'ironie du narrateur y est polyfonctionnelle - elle permet 1^{o} de faire parler l'adversaire; 2^{o} de prendre ses distances par rapport à ses opinions; 3^{o} de valoriser le narrateur (capable de l'ironie et, partant, de marquer sa supériorité); 4^{o} de dévaloriser l'adversaire.

Mais la polyphonie des voix narratives est aussi une des techniques narratives subjectivisantes, notamment en relation avec le discours rapporté, qu'il s'agisse du discours direct, du discours indirect, du discours indirect libre ou du monologue intérieur.

11) Discours rapporté

Une telle opération consiste moins à rapporter un énoncé qu'une **énonciation**, énonciation qui suppose une situation d'énonciation propre, distincte de celle du discours qui cite. Il s'agit en effet, d'intégrer une énonciation, le **discours cité**, qui dispose de ses propres marques de subjectivité, de ses embrayeurs, dans une seconde énonciation, le **discours citant**, attaché à une autre instance énonciative. Les trois processus repérés par les grammairiens (discours direct, indirect et indirect libre) se distinguent précisément par les solutions divergentes de ce problème. À cela s'ajoutent les problèmes soulevés par la narration: les propos ne sont pas seulement cités, ils prennent place dans un récit.

a) Discours direct et indirect

Une conception erronée, entretenue par les exercices scolaires, veut que le discours indirect soit le résultat d'une transformation du discours direct, lequel serait en quelque sorte l'„original" des propos rapportés. Ainsi *Paul a dit que Jean viendrait* serait la contrepartie exacte de *Paul a dit: „Jean viendra"*. En fait, il s'agit de **deux formes indépendantes** de discours rapporté et il n'est pas difficile de mettre en évidence un grand nombre de phénomènes qui interdisent de passer du discours indirect à un énoncé au discours direct. En voici deux preuves:

1. Il est impossible de mettre au discours indirect nombre d'éléments qui figurent au discours direct: onomatopées, interjections, vocatifs, exclamations, énoncés inachevés, en langue étrangère, etc.:

Il m'a dit que brrr
Il m'a dit quel homme!
Il m'a dit que Jean est le plus...

2. Il est des cas où il est impossible de remonter du discours indirect au direct en restituant le repérage primitif:

> *Un domestique là-bas m'a dit d'entrer ici et qu'on allait avertir mon beau-père qui était avec ma femme.* (Marivaux, *Jeu de l'amour et du hasard*)

En effet, le domestique a-t-il dit *votre beau-père* et *votre femme* (interprétation de dicto) ou bien a-t-il employé d'autres référents que le personnage parlant a ensuite interprété et traduit dans ses propres coordonnées?

b) Discours direct

On dit souvent que le discours direct est la reproduction „fidèle" du discours cité, le locuteur constituant ainsi une sorte de magnétophone idéal. En réalité, le propre du discours direct, c'est qu'un même sujet parlant se présente comme le locuteur de son énonciation (X a dit:"...") et délègue la responsabilité du propos rapporté à un second locuteur, celui du discours direct. Cette prise de distance est une **mise en scène** à l'intérieur de la parole, mais en aucune façon une garantie d'objectivité.

Le discours rapporté n'a d'existence qu'à travers le discours citant qui construit comme il l'entend un simulacre de la situation d'énonciation citée. On peut, par une mise en contexte particulière, l'intonation, le découpage, détourner complètement le sens d'un texte qui, du point de vue de la littérarité, ne s'écarte pas de l'original. *Les Provinciales* de Pascal en sont une parfaite illustration, il suffit de l'analyser en détail:

Écoutez encore ce passage de notre Père Gaspar Hurtado, De Sub. pecc. diff. 9*, cité par Diana, p. 5, tr. 14, 99; c'est l'un des vingt-quatre Père Escobar : Un bénéficier peut sans péché mortel, désirer la mort de celui qui a une pension sur son bénéfice; et un fils celle de son père, et se réjouir quand elle arrive, pourvu que ce ne soit pas que pour le bien qui lui en revient, et non pas par une haine personnelle.*

O mon Père! lui dis-je, voilà un beau fruit de la dirction d'intention!

La citation au discours direct suppose la répétition du **signifiant** du discours cité et par conséquent la **dissociation entre les deux situations d'énonciation**, citante et citée. Elle fait coexister deux systèmes énonciatifs autonomes, chacun conservant son *je/tu/ici/maintenant*, ses marques de subjectivité, sa modalisation. Notons cependant que les embrayeurs ne sont pas nécessairement distincts, mais il s'agit alors de coïncidence entre des références parallèles (*„Je pars", lui criai-je*) - les deux énonciations ont ici pour locuteurs le même individu.

Alors que les embrayeurs du discours citant sont, par définition, directement interprétables dans la situation d'énonciation, ceux du discours cité ne peuvent l'être qu'à partir des indications fournies par le discours citant. En l'absence de renseignements complémentaires, les embrayeurs du discours direct peuvent rester opaques, ne permettant pas d'identifier ni personnes, ni lieu, ni moment:

„Tenez! mon neveu, vous voyez trois arbres devant nous. Eh bien, au-dessus de celui de gauche, il y a une fontaine, dans une cour. Suivez le rez-de-chaussée. la cinquième fenêtre à droite est celle de Tante Dide. Et c'est là qu'est le petit... Oui, je l'y ai mené tout à l'heure." (Zola, *Docteur Pascal*, chap. III)

En fait, le discours direct implique une mise en scène de la situation d'énonciation avec des indications concernant le débit, l'intonation, l'accent, la mimique, etc.: *il dit **avec son rire mauvais**, il ajouta **précipitamment**, il **hésita**, mais finit par dire*. Le problème est analogue à celui des didascalies au théâtre.

Cela est d'autant plus vrai qu'en littérature la notion même de discours rapporté est pour le moins douteuse. Au fond, il n'y a pas de discours rapporté: la narration ne rapporte pas des propos antérieurs, mais elle crée le discours cité en même temps que le discours citant. La „fidélité" du discours direct apparaît comme une pure convention littéraire. En fait, il s'agit d'une technique de mise en scène narrative, de distribution des voix, de hiérarchie entre narrateur et énonciateurs. Seul le narrateur (auteur) décide de la stratégie; c'est lui aussi le garant de l'énonciation.

Au niveau du personnage (énonciateur), la question de véridicité ou de fidélité ne se pose pas:

„Après trois ans, j'ai encore son accent, ses mots dans l'oreille." Il s'était mis à parler d'une voix sourde: „Tenez. La vérité, la voilà..." (Martin du Gard, *Les Thibault*)

La sincérité, ici, est une pure convention romanesque, destinée à renforcer l'illusion réaliste. En principe, le personnage n'a nul besoin de préciser que sa citation est exacte, comme il n'est pas non plus tenu de justifier l'exactitude de ses propres paroles. La garantie inhérente à l'ethos de l'auteur l'emporte.

c) Discours indirect

À la différence du discours direct, le discours indirect ne dissocie pas les deux

énonciations, mais intègre le cité dans le citant. Il constitue en fait une traduction de l'énonciation citée dans l'énonciation citante, avec un seul locuteur, qui prend en charge l'ensemble, et sans reprise des signifiants du discours cité.

Dès lors, il n'y a plus qu'**une seule situation d'énonciation**. Et le „discours" cité est en quelque sorte transformé en „récit", intégré dans le „discours" citant („discours" et „récit" sont pris ici au sens de Benveniste, comme régimes énonciatifs). Toute modalisation disparaît: exclamations, interrogations, ordres, interjections. Les personnes, comme les déictiques sont placés sous la dépendance du discours citant:

1. Si le discours cité comporte un *je*ou un *tu* qui ne se retrouvent pas parmi les personnes du discours citant, elles sont converties en non-personnes.

2. Quelle que soit la forme utilisée par le discours cité (*je, tu, non-personne*), si celle-ci dispose d'un correspondant dans le discours citant elle aura le statut qu'elle occupe dans ce dernier.

Ainsi *„Je t'aime"* peut être traduit comme *Il a dit qu'il l'aimait* (1), *Il a dit qu'il m'aimait* (1 et 2), *Tu m'as dit que tu m'aimais* (2).

En matière de déictiques et des formes verbales (concordance des temps), on trouve le même procédé de conversion. La fluidité syntaxique écarte toute rupture, même sémantique, au point d'exclure toute une série de verbes introductifs du discours rapporté dans le discours direct, mais qui n'admettent pas la construction syntaxique convenable: *s'obstiner, poursuivre, faire*, etc.

Cette intégration complète, jusqu'aux embrayeurs, de l'énonciation rapportée, a pour conséquence une fusion des „voix" (narrateur - énonciateurs-personnages). En littérature, le procédé s'offre à un jeu subtile de cache-cache:

> *Donc à Balbec, et sans me dire qu'il* (=Morel) *avait à lui parler d'une „affaire", il m'avait demandé de la présenter à ce même Bloch...*
>
> *M. de Charlus... déclarait, sans en penser un seul mot, et pour les taquiner, qu'une fois mariés, il ne les reverrait plus et les laisserait voler de leurs propres ailes.*
>
> (Proust, *La Prisonnière*)

Si, dans le premier cas, le mot mis entre guillemets peut être attribué à Morel, dont le narrateur relève un tic de langage caractéristique, dans le second cas, le narrateur nous laisse dans le flou: *voler de leurs propres ailes* est imputable aussi bien au narrateur qu'à l'énonciateur Charlus.

12) Discours indirect libre – monologue intérieur

a) Discours indirect libre

Depuis qu'il a été repéré par les grammairiens, il n'a cessé de les fasciner. En littérature, on s'est particulièrement interrogé sur son apparition: est déjà dans la littérature médiévale? ou bien au 17e siècle seulement? Autre problème: est-il réservé uniquement à l'énonciation littéraire ou bien existe-t-il aussi dans la langue courante? (*„Je l'ai aperçu hier, il était furieux après Paul: il allait lui casser la figure, reprendre la voiture et tout annuler...“*).

En tout cas, son extension est due surtout à la fortune du roman aux 19e et 20e siècles.

Le discours indirect libre a représenté longtemps un défi pour l'analyse grammaticale. On y trouve en effet mêlés des éléments qu'on considère en général comme disjoints: la **dissociation des deux actes d'énonciation**, comme dans le discours direct, et la **perte d'autonomie des embrayeurs**, comme dans le discours indirect. Autrement dit, si les embrayeurs se conforment à la situation d'énonciation du discours citant, avec la concordance des temps que cela implique pour les formes verbales, la **modalisation** de l'énonciation citée reste préservée.

En fait, le discours indirect libre se définit avant tout négativement: **il n'existe pas de marques spécifiques pour cette forme de citation**. Seuls en sont exclus les éléments qui le rendraient indiscernables du discours direct ou du discours indirect: la subordination par un verbe de locution, d'une part, la présence du couple d'embrayeurs *je-tu* d'autre part. On peut trouver des *je* ou des *tu* (il suffit pour cela que ce *je* ou ce *tu*coïncident avec le locuteur ou l'allocutaire du discours citant), mais en aucun cas une paire d'interlocuteurs:

> *Il protesta avec une soudaine fermeté et plaida contre lui-même. Je ne pouvais, disait-il, mesurer l'étendue de sa faute.*
>
> (Mauriac)

Ici, le *je* renvoie au narrateur, *il* à l'énonciateur-personnage.

L'exemple précité montre l'extrême difficulté que l'on a pour délimiter avec exactitude les limites du discours indirect libre aussi bien que les limites des deux énonciations mêlées, citante et citée. (Voir les exemples tirés de Zola, de Flaubert)

Conséquences pour la narration littéraire:

1. grande variété dans le discours indirect libre quant à l'étendue, le marquage ou non du citant ou cité;
2. souplesse dans le dosage des voix narrateur - énonciateur(s), d'où une richesse polyphonique;
3. souplesse des procédés de subjectivisation.

Chez Zola par exemple, le discours indirect libre sert avant tout comme touche d'authenticité langagière dans la représentation des personnages (**contamination lexicale**), c'est le prolongement de la vérité naturaliste, la preuve de la fidélité d'un **narrateur-témoin**, qui cependant maintient sa mainmise sur l'ensemble de l'univers narré.

Chez Flaubert, au contraire, le recours systématique au discours indirect libre permet de mettre à l'imparfait et à la non-personne aussi bien les descriptions du monde extérieur que celles des pensées des personnages. Les deux se retrouvent ainsi au même niveau. Or, l'imparfait, dans une narration, prend en charge la dimension non-dynamique. Tout cela contribue à induire cette **vision du monde** particulière où la conscience s'englue dans les choses et le temps se dissout dans la description ou la répétition. Et l'on sait que Flaubert est hanté par l'utopie d'un univers

de part en part homogène, où l'action serait minimisée.

b) Monologue intérieur

Il s'agit d'un procédé littéraire moderne qui, dans la littérature française remonte à Émile Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*) :

> *La rue est sombre; il n'est pourtant que sept heures et demie; je vais rentrer chez moi; je serai aisément dès neuf heurs aux Nouveautés. L'avenue est moins sonbre que d'abord elle ne le semblait; le ciel est clair; sur les trottoirs une limpidité, la lumière des becs de gaz, des triples bec de gaz; peu de monde dehors; là-bas l'Opéra. J'oubliais mes gants; bah! je serai tout à l'heure à la maison; et maintenant on ne voit personne. Bientôt je serai à la maison.*

Il ne faut pas confondre le monologue intérieur avec le fait de décrire ou de dire les états d'âme d'un personnage. Cela peut se faire aussi bien au discours direct, indirect ou indirect libre.

Le monologue intérieur est caractérisé par deux faits:
1. il n'est pas dominé par un narrateur;
2. il n'est pas soumis aux contraintes de l'échange linguistique, pouvant donc prendre des libertés à l'égard de la syntaxe et de la référence.

La première propriété exclut la présence d'un narrateur qui à un moment ou à un autre considérerait de l'extérieur le personnage. Dans le monologue intérieur, **on ne rapporte pas** les propos d'un personnage, puisque c'est la totalité de l'histoire qui se trouve en quelque sorte absorbée dans la conscience du sujet qui monologue.

Le second point concerne plus directement la réflexion linguistique. On a vu qu'avec le discours indirect libre on est confronté à une **représentation** de la parole, et non à une parole véritable. La valeur expressive est conservée, mais non la valeur d'interlocution. Cependant, dans cette forme de discours rapporté l'indépendance à l'égard de la dimension interlocutive est contrebalancée par une dépendance très forte à l'égard du narrateur: le discours indirect libre intègre sa **voix**, il l'insère dans le fil de la narration. **Le monologue intérieur, au contraire, s'émancipe de l'interlocution**, puisqu'il prétend restituer le flux de conscience du sujet, son discours intérieur, **mais aussi du narrateur**. Ce faisant, il se donne le droit d'user d'une forme de langage qui viole un certain nombre de contraintes usuelles de la communication, de la correction syntaxique à la clarté de la désignation. Discours de soi à soi-même, il peut ainsi se soustraire à tout ce que suppose la communication publique, la relation à des sujets différents de soi. Plutôt que d'une parole, il s'agit d'une pensée parlée.

Le procédé a été introduit en littérature sur la lancée des tendances **subjectivisantes**, comme garant d'une nouvelle **authenticité**. En réalité, c'est là encore une technique, avec tout ce qu'une technique d'écriture a de conventionnel. Le monologue intérieur n'est pas plus authentique qu'un monologue théâtral.

La littérature moderne en profite, elle le combine toutefois avec d'autres procédés. **Dorrit Cohn** (*Le propre de la fiction*) distingue, à ce propos, d'une part récit d'événement, récit de parole, récit de pensées et d'autre part monologue rapporté, **monologue narrativisé** et **psychorécit**. Ces différents registres de la narration souvent s'imbriquent :

> *Ils sont sur lui. Ils l'encerclent. Aucune issue. Il est pris, enfermé; au plus léger mouvement, à la plus timide velléité, ils bondissent. Toujours aux aguets, épiant. Ils savent où le trouver maintenant. Lui-même s'est soumis à leur loi, s'est rendu à eux... si*

faible, confiant... il est à eux, toujours à portée de leur main... Et elle, souple, malléable — un instrument qu'ils ont façonné, dont ils se servent pour le mater. Faces stupides aux yeux luisants de curiosité. Regards attendris... Le spectacle est si touchant... ces tourtereaux... si jeunes... leur petit nïd... Brèves incursions, bonds furtifs, reculs prudents, attouchements timides, petites surprises, cadeaux... la vieille remuant le bout mobile de son nez, ses yeux émoustillés sous ses paupières fripées... sourire aguicheur... montrant le sucre... Et lui aussitôt frétillant, chien ignoble dressé par eux, faisant le beau, l'œil brillant de convoitise, tendant le cou avidement... «Non, ma tante, vous feriez ça pour nous, vraiment?... C'est sérieux, vous ne plaisantez pas?» Ils sont chaque jour plus audacieux. Ils passent toutes les bornes, rien ne leur fait plus peur. Aucune pudeur chez eux, aucune retenue. Ils fourrent leur nez partout, attaquent ouvertement. Plus de précautions, même devant les gens. Pourquoi se gêner, n'est-ce pas? Tout est permis avec lui. Brave imbécile, si délicat... Perles aux pourceaux... Mais ils verront. De quel bois... il bondit... Rira bien... il court presque, bousculant les passants.

L'indignation, la rage le soulèvent, toutes ses forces affluent, il faut en profiter, rester sur son élan, ce sera tout de suite ou jamais... Mais ne pas perdre la tête, ne pas trop se hâter surtout, il faudrait tout recommencer, prolonger cette angoisse, ce suspens... Doucement... l'index bien enfoncé dans le petit cercle de métal pousser bien à fond le cadran, le laisser revenir à son point de départ... une lettre, puis l'autre... maintenant les chiffres... C'est le premier mouvement qu'il fait vers la délivrance; c'est un défi qu'il leur lance, à eux tous là-bas, de cette étroite cabine au fond du petit bistrot, en composant ce numéro: un simple numéro de téléphone comme les autres en apparence, et cette apparence banale a quelque chose d'émouvant, elle rehausse son caractère magique : c'est le talisman qu'il porte toujours sur lui — sa sauvegarde quand il se sent menacé. C'est le mot de passe révélé aux rares privilégiés: la permission de s'en servir est conférée comme la plus haute distinction. Et il l'a reçue, il en a été jugé digne, lui, parfaitement... Mais ne pas se réjouir, ne pas se glorifier trop tôt, tout peut encore être perdu, dans un instant il peut être rejeté vers eux ignominieusement, humilié, vaincu, ressaisi par eux aussitôt — leur proie pour toujours, cette fois... Il se sent comme un homme traqué sur un sol étranger, qui sonne à la porte de l'ambassade d'un pays civilisé, puissant, de son pays, pour demander asile... La sonnerie résonne dans le vide. Chaque coup régulier, prolongé, tient sa vie en suspens... Un déclic... On a décroché...

C'est surprenant d'entendre sa propre voix, comme détachée de lui qui n'est plus que désordre, désarroi, lambeaux palpitants, répondre de son propre gré, très calmement: «Est-ce que Mme Germaine Lemaire est là? C'est de la part d'Alain Guimiez....» Ce nom, Germaine Lemaire, que sa voix calme prononce, est un scandale. C'est une explosion. Ce nom les ferait reculer. Il ferait disparaître de leurs visages ces coups d'oeil continuels sur lui, si perspicaces, ces sourires entendus, le bout mobile du nez de la tante cesserait de s'agiter, se figerait, tendu, perplexe... Mais quelques mots peuvent encore les faire bondir vers lui de nouveau, l'enserrer... Ces mots redoutés, il vaut mieux se préparer, se creuser pour les recevoir, pour amortir le choc... les voilà, il les sent qui se forment quelque part là-bas, il se raidit... Mme Germaine Lemaire est sortie... tandis qu'une voix lente et grave, la voix qu'il connaît, répond:

«Mais bien sûr. C'est moi. Mais non, je suis chez moi encore pour un moment. Vous ne me dérangez pas, venez donc. Je vous attends. »L'univers apaisé, soumis, séduit, s'étire voluptueusement et se couche à ses pieds. Et lui, dressé, très droit, lui fort, maître de tous ses mouvements, toutes ses facultés déployées, la lucidité, le courage, le sens de la réussite et du bonheur, la ruse, la dignité, répond avec aisance, d'une voix au timbre chaud, si sympathique, si prenant que lui-même en est séduit: «Bon, c'est magnifique. Alors je vais venir... Dans une demi-heure à peu près, si vous voulez bien... »

Grâce à Dieu, il a tenu bon, il n'a rien gâché... Quel progrès... Autrefois, il aurait perdu la tête, sacrifié par une faiblesse stupide ces instants — une demi-heure de bonheur. Vingt-cinq minutes exactement. Assis sur la banquette au fond de ce petit café, il peut maintenant savourer ce moment où rien encore n'a commencé, où rien ne peut encore être compromis, abîmé, où il tient encore serré contre lui son trésor inentamé, absolument intact.

Le temps se tient presque immobile. Les instants, fermés sur eux-mêmes, lisses, lourds, pleins à craquer, avancent très lentement, presque insensiblement, se déplacent avec précaution comme pour préserver leurcharge de rêve, d'espoir. (Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*)

L'extrait montre clairement que le narrateur, même s'il tend à s'effacer, reste incontournable et transparaît à travers les paroles comme un point de convergence des énonciations.